

таинственном плане божества» (А. Волынский) К этому жанру можно отнести такие произведения, как «Гефсиманская ночь» Н. Минского, «Севастиан-мученик» и «Царь Иудейский» К. Р.; «Таинство любви» К. Фофанова; «Мистерия XIII века: Христос, Ангелы и Душа» Дм. Мережковского и др. Опыт поэтов-восьмидесятников был по-своему использован новой генерацией поэтов в иной социокультурной ситуации. Мистериальность приобретает новый характер в творчестве Вл. Маяковского («Мистерия-Буфф»), А. Белого («Христос воскрес!»), Д. Бедного («Земля обетованная») и т.д.

Опыты философствования поэтов-восьмидесятников представляют в совокупности культурологический «метатекст», в котором и контаминированы, и синтезированы философские изыскания (от Платона до Фр. Ницше и А. Шопенгауэра в Европе и Вл. Соловьева в России), элементы мифа, легенды и молитвы. Философские поиски Вл. Соловьева и Л. Толстого, Н. Минского и Дм. Мережковского; экзистенциальные переживания А. Голенищева-Кутузова, К. Льдова, С. Андреевского и др., выраженные поэтически, составляют специфику содержательной части художественных произведений русских лириков последней четверти XIX столетия. Каждый из авторов именно в своей концепции (в момент ее создания) видит «просвет Бытия» и каждый поэт этой поры был уверен в том, что в совокупности своих произведений он создал собственную картину «Бытия-в-мире» (М. Хайдеггер).

© И. С. Юхнова
Нижний Новгород

ДВОЕМИРИЕ В «ШТОССЕ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

«Штосс» – одна из лермонтовских загадок. Существуют разные мнения о том, что представляет собой этот прозаический отрывок: литературную мистификацию, пародию на «страшные повести» В.Ф. Одоевского или фрагмент какого-то большого замысла. Есть разные точки зрения и на то, по каким причинам Лермонтов не закончил это произведение. Очень убедительно суждение Э. Найдича, который высказал предположение, что «Лермонтов сознательно отказался от финала, потому что увидел, что текст в таком оборванном виде вполне отвечал его художественному замыслу. Образ Лугина был рельефно очерчен, основная сюжетная ситуация – постоянная погоня за романтическим идеалом женщины, воплощенная в карточной игре со стариком-призраком, – при неожиданной концовке хорошо срабатывала» (1).

Действительно, незавершенность «Штосса», оборванный, открытый финал, недосказанность, недовоплощенность сюжета не разрушают нашего представления ни о герое, ни о мире, в котором он живет и который создал своим воображением. Такой финал только обостряет антитезу «искусство – действительность», обозначенную в повести.

Как неоднократно отмечалось, сюжет «Штосса» строится на соединении двух планов: реального и фантастического, мира действительности и инобытия. Но и сама действительность в «Штоссе» двойственна, так как Лермонтов изображает диаметрально противоположные стороны петербургского бытия: мир улиц и переулков (мир города) и мир культурного салона. Одна сфера действительности эстетически не организована, внешне непривлекательна, во второй царствуют искусство, красота и соразмерность. Лермонтов разными способами подчеркивает контрастность, полярность двух сторон жизни. Прежде всего различна их оркестровка: в салоне граф. В. звучит музыка в исполнении лучших заезжих артистов, Лугин и Минская «заслушиваются» Шубертом. Гармонии классической музыки противопоставляются звуки камаринской, которую напевает извозчик, немецкого вальса, который наигрывает шарманка. К мелодиям присоединяются резкие звуки города: хлопающие калош по грязной мостовой, шум и хохот из пивной лавки.

Контрастна также цветовая палитра и сами способы изображения представителей этих миров. Рисуя портреты собеседников Лугина, который является связующим звеном между обеими сторонами петербургской действительности, Лермонтов как бы намеренно использует разные краски и разные живописные стили. Первая собеседница Лугина – рафинированная светская львица, во внешнем облике которой подчеркивается красота и завершенность форм. Краски, используемые при ее описании, яркие, насыщены и контрастны: черное платье – голубой бант – блеск бриллианта; черные волосы – бледное лицо, беломраморные плечи. Во всем – классическая соразмерность и гармония, даже в особой «ленивой» грации, которой наделена героиня.

Во втором случае Лермонтов делает скорее натуралистичекую зарисовку, чем дает портрет. Дворник показан в действии, за своим непосредственным занятием. В его внешности господствуют беспорядок и бесформенность (давно небритая борода, грязный фартук, долгополый кафтан), а цветовая палитра блекла и невыразительна, так как цвет как бы потерял свою определенность: кафтан пролинял, борода стала седой.

Кажется, все эти детали призваны усилить антитезу «хаос действительности – гармония искусства». Но это лишь на первый взгляд, так как при всей контрастности, полярности обе стороны бытия уравниваются тем, что это призрачные миры. Так, город всегда предстает на пограничье дня и ночи: или ранним утром, когда непогода размывает очертания домов, мостов, когда из-за серо-лилового цвета все приобретает неестественный, болезненный, инфернальный оттенок, либо вечером, когда в сумерках отдельными островками тускло светятся окна.

Мир гостиных также призрачен, так как это мир вымысла, творческого вдохновения, мир «второй реальности», где жизнь проявляется в

формах искусства. Музыка, живопись, искусство интерьера, пение, женская красота как искусство – все это реальность повседневного существования Лугина, Минской, граф. В.

Обе стороны бытия уравнены и тем, что лишены динамизма, движения. Это бытие, обьятое скукой, ленью. Метафоричностью описания («Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом...») создается ощущение несвободы, тяжести, давления. Все изменения, перемещения, которые фиксирует автор, только усугубляют общую атмосферу: кажется, что падающий снег поглощает все проявления движения, жизни, и лишь иногда прорвется сквозь эту завесу звук – отголосок реальности.

Тот же самый мотив скуки, лени возникает и в первой главе. Там, на великосветском приеме, было «ни скучно, ни весело». Здесь движения человека ленивы, а процесс общения осуществляется как бы через силу: Минская и Лугин свои реплики произносят «после некоторого молчания», слова же сопровождается зевота.

Таким образом, мотив искусства у Лермонтова сразу же переплетается с мотивом скуки, усталости, лени – и в конечном итоге болезни. Сплин, хандра, от которых Лугин спасался в Италии, отступили лишь на время. Там спасительным убежищем стало искусство, но сейчас оно уже не властно победить ту болезнь, которая внедрилась в сознание героя, которая в конечном итоге вытесняет и само искусство – Лугин, включившись в точный поединок, перестает творить.

Примечателен и такой факт. Дисгармоничен мир улиц, но и в облагороженном искусством мире Лугин видит то же отсутствие гармонии, потому что саму действительность он оценивает по законам искусства. Характерно его признание: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю по галерее испанской школы».

Предметы искусства в «Штоссе» обладают странной способностью материализовываться в действительности – именно так в повести возникает фантастический план повествования. Ведь вся сюжетная линия, связанная с карточной игрой Лугина со стариком-призраком, вырастает из контекста искусства. Ни одна реалья фантастического мира не возникает из ничего, из пустоты. Слова, предметы, звуки, впечатления, навеянные восприятием произведений искусства, попав в воспаленное болезнью сознание Лугина, материализуются, приобретают форму. Портрет, обнаруженный Лугиным в квартире, воплотится в старика; слово «середя», прочитанное героем на холсте, также приобретает магический смысл, так как поединок начнется в ночь с вторника на среду; звук падающей штукатурки соединяется с хлопаньем туфель; вопрос «Что-с?» трансформируется в фамилию и карточную игру; эскиз женской головки, над которым работает Лугин, – в эфемерное создание, сопровождающее старика; желтый цвет также вновь возникнет в финале: Лугин

«похудел и пожелтел ужасно». Да и сама чертовщина будет навеяна диалогом с дворником:

← Новый хозяин здесь живет?

– Нет.

– А где же?

– А черт его знает...»

Таинственное, необъяснимое впервые заявляет о себе сразу же, как только отзвучит баллада Шуберта «Лесной царь». Диалог Лугина и Минской становится как бы продолжением этой баллады и строится по тому же принципу, что и диалог младенца с ездоком. Голос инобытия слышит, воспринимает только Лугин, и звуки этого «звонкого, резкого дишканта» поселяют в его душе смятение, а литературная параллель недвусмысленно показывает, что путь, по которому пойдет Лугин, откликнувшись на этот голос, – это путь к смерти, путь из мира реальности в мир инобытия. Второй участник диалога не понимает этого внутреннего смятения, а тайным голосам находит реалистическое объяснение («у вас кровь приливает к голове и в ушах звенит») и игру воображения предлагает проверить действительностью, давая при этом весьма ироничный прогноз возможного разрешения ситуации. Но этот прогноз оказывается ложным путем, такое развитие событий не реализуется в сюжете произведения. Напротив, первое же погружение Лугина в действительность, первая попытка расшифровать «тайный знак» приводят его к выводу о том, что фантастическое, ирреальное – реально, действительно, вполне материально (Лугин находит и переулочек, и дом, и квартиру), а ореол таинственности усиливается рядом историй о жильцах этой квартиры. Выявляется зловещая закономерность, нарушить которую пытается Лугин, но в итоге и его судьба впишется в эту строку «странных» явлений.

В квартире, где обосновался Лугин, соединились приметы обеих сфер петербургского бытия: с одной стороны, здесь господствуют соразмерность и искусство, с другой – на всем лежит печать запустения и разрушения. Именно это подчеркивается структурой описания интерьера, каждая деталь которого наделяется характеристикой, придающей картине в целом некую ущербность. Здесь, кажется, все на пути в небытие, в ничто: изразцовые печи растрескались, пол подозрительно скрипит, мебель утрачивает быллой вид, и лишь зеркала, символизирующие пограничье между реальностью и инобытием, лишены такой характеристики. Внутренний динамизм описания, а затем и сюжетный поворот придают фантастическому миру черты чего-то реального, движущегося, живущего: этот мир отвоевывает все новые пространства у действительности, утверждается в ней. Происходит экспансия инобытия. И незавершенность произведения, отсутствие финала придают этому поединку всеобщий, универсальный характер.

Примечания

1. Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб. 1994. С. 227.